Michael Hahn

Unnütze Spielereien?
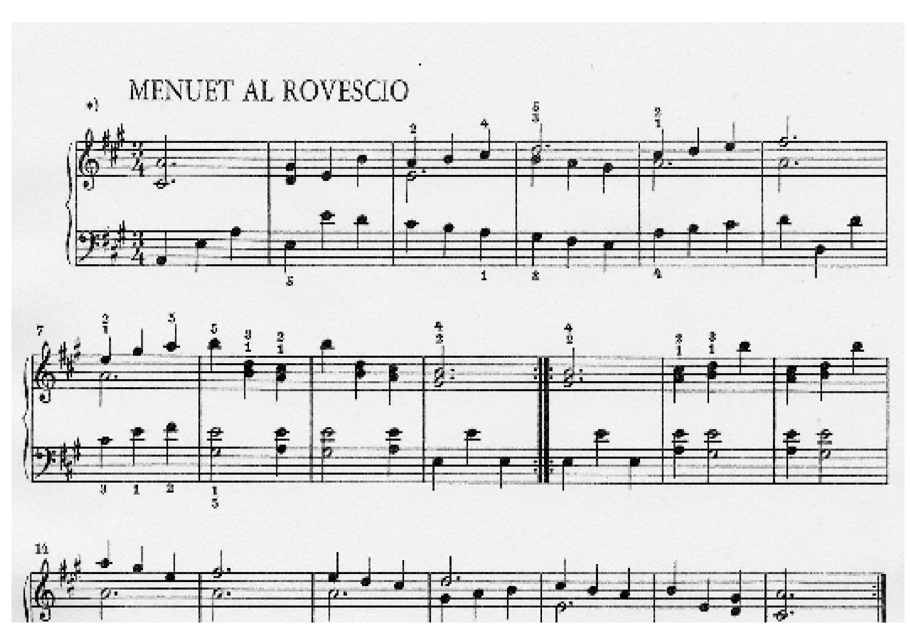
Zur Frage des Sinnes der figurativen Dichtung in der Sanskritliteratur
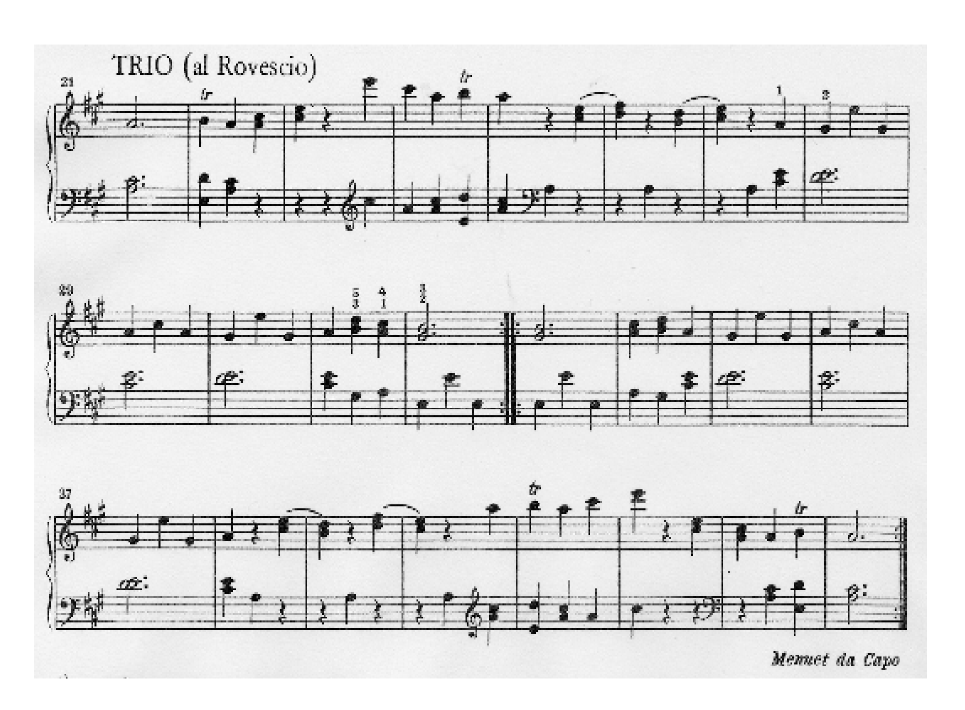
1. Der folgende Aufsatz enthält im wesentlichen den Vortrag, den ich am 17. Februar 2006 im Südasieninstitut der Universität Heidelberg anlässlich der Verabschiedung von Frau Prof. Dr. Boehm-Tettelbach gehalten habe. Frau Boehm-Tettelbach und ich waren 16 ½ Jahre lang, vom 1. April 1972 bis zum 30. September 1988, Kollegen am Indologischen Seminar der Universität Bonn. Aufgrund der beengten räumlichenVerhältnisse des Bonner Seminars hatten wir während der gesamten gemeinsamen Dienstzeit ein gemeinsames Dienstzimmer, das auch noch von dem Lektor für Neuindische Sprachen, Dr. Raj Tilak Chopra, genutzt wurde. Das schloss zwar aus, dass in diesem Raum bedeutende Manuskripte verfasst wurden, es führte aber zu einem häufigen Austausch von Informationen und Gedanken — trotz der Tatsache, dass unsere Arbeitsgebiete bekanntermaßen weit auseinander liegen. Dieser Meinungsaustausch war für beide stets sehr anregend, und an ihn haben sich beide später sehr gern erinnert. Notwendigerweise nahmen wir auch am privaten Schicksal des jeweils anderen Anteil, das in beiden Fällen von Höhen und Tiefen gekennzeichnet war. Wegen der daraus erwachsenen fachlichen wie menschlichen Verbundenheit nahm ich die Einladung zu dem Vortrag seinerzeit sehr gern an.

2. Das Thema des Vortrags war bewusst so gewählt worden, dass ich einerseits etwas Charakteristisches aus meinen Arbeitsgebieten vorstellen, andererseits aber auch einen Mittelweg zwischen Unterhaltsamem und Belehrendem finden konnte. Dem Anlass und dem Publikum entsprechend habe ich dabei etwas weiter ausgeholt und zunächst kurz die Gebiete Musik und Literatur gestreift, bevor ich dann zum Kern des Themas, zu den harten indologischen Fakten, gekommen bin. Eine multimediale Auflockerung sollte das Ganze weniger strapaziös machen als die Beschränkung auf das reine Wort. Zunächst habe ich ein kleines Musikstück vorgetragen, den zweiten Satz aus der Klaviersonate Nr. 41 in A-Dur von Josef Haydn. Dies war einerseits ein Ständchen für die geehrte Kollegin, andererseits aber eine direkte Hinführung zu dem Thema des Vortrags, also genau das, was man im indischen Schauspiel als *āmukham* oder „Überleitungshandlung“ am Ende des Vorspiels zu bezeichnen pflegt.

Studien zur Indologie und Iranistik 24 (2007) 67-89

3. Hier also der Notentext, des Menuetts, mit dem der Vortrag eröffnet wurde:





Wenn man dieses Menuett für ein wenig langweilig und dem damaligen Anlass nicht unbedingt angemessen hält, obwohl es von einem berühmten Komponisten stammt, dann liegt man damit gar nicht so falsch. Haydn hat sich nämlich zusätzlich zu der in klassischer Zeit sehr festen Form des Menuetts noch einen weiteren Zwang auferlegt: er hat ein musikalisches Palindrom komponiert. Sowohl das Menuett als auch das Trio bestehen aus zwei Teilen, A und B bzw. C und D, die jeweils so gebaut sind, das B das Palindrom von A und D das Palindrom von C ist. Man kann die beiden Teile also gleichermaßen vom Anfang wie vom Ende her spielen; das Ergebnis ist absolut identisch. Dies sollte das Notenbild auch dem in der Musik nicht allzu Bewanderten vermitteln.

4. Nun sind derartige — ich möchte einmal sagen — mathematische Kunststücke aus der Musik nicht unbekannt, aber wir würden sie eher im musikalischen Barock und allenfalls noch in der Moderne ansiedeln. Jeder, der mit dem Werk von Johann Sebastian Bach einigermaßen vertraut ist, weiß, dass das „Wohltemperierte Klavier“, die „Kunst der Fuge“ und das „Musikalische Opfer“ besonders streng gebaut sind und die Hohe Schule der Komposition von Fugen und Kanons repräsentieren. In der guten alten Zeit, nämlich in den Fünfziger Jahren, wurde uns noch ganz selbstverständlich der Aufbau dieser Werke in der Oberstufe des Gymnasiums erklärt. Wir lernten, dass Bach in den beiden zuerst genannten Werken bis zu fünf Stimmen übereinander führte, dass er innerhalb einer Fuge nicht nur ein, sondern auch zwei Themen voreinander „flüchten“ ließ, dass jedes dieser Themen seine Gestalt noch vielfach verändern konnte, nämlich als „Krebs“ — so wurde das musikalische Palindrom bezeichnet —, als „Spiegelung“ — diese liegt vor, wenn die Richtung der Intervalle umgekehrt wird, eine Quinte nach oben also durch eine solche nach unten ersetzt wird — und schließlich der Krebs der Spiegelung. Diese drei Varianten konnten schließlich noch vergrößert („augmentiert“) und verkleinert werden, d.h. in ihren Notenwerten verdoppelt oder halbiert werden. Im „Musikalischen Opfer“ zeigt Bach, wie vielfältig sich auch das Prinzip des Kanons variieren lässt, indem das Thema in ganz ungewöhnlichen Intervallabständen — bis hin zur None — aufeinander folgen kann. Von dem Musikkenner Friedrich dem Großen dazu herausgefordert, komponierte er nach der Aufführung in Sanssouci sogar noch eine sechsstimmige Fuge nach. Das Erstaunliche ist, das sich das menschliche Ohr mit etwas Übung an diese komplexe Form der Polyphonie gewöhnen und nach und nach die einzelnen Stimmen heraushören kann, auch wenn sie vielfach variiert gleichzeitig erklingen — und dass dabei etwas herauskommen kann, was wir nicht nur aus Bewunderung für die abstrakten Bauprinzipien, sondern auch vom Klang her als außerordentlich schön empfinden.

Im Vergleich zu den bewundernswerten Schöpfungen Bachs ist das eben vorgestellte Menuett Haydns nur ein später und harmloser Abklatsch, ausgelöst durch die Wiederentdeckung der Werke Bachs und Händels in der Zeit der Wiener Klassik.

Die moderne Musik hat es da wesentlich einfacher, weil sie nicht mehr den Zwängen einer rigiden Harmonielehre unterliegt. Die Anwendung von mathematisch strukturierten Formen bildet nun keinen erschwerenden Zusatz mehr, sondern das eigentliche Bauprinzip. Auszunehmen sind jedoch Werke der gemäßigten Moderne, die in der Fortführung der barocken Tradition stehen und auf einer erweiterten Tonalität beruhen, wie der „Ludus tonalis" von Paul Hindemith, einem modernen Gegenstück des „Wohltemperierten Klaviers". Hier stehen die beiden Stücke, die das eigentliche Werk umrahmen, das Praeludium und das Postludium, wieder in einem streng palindromischen Verhältnis.

In der Klassik und Romantik sind streng durchgeführte Prinzipien eher die Ausnahme, auch wenn man sie häufig in Teilbereichen entdecken kann, etwa in den Etüden von Chopin. Ein weiteres Kuriosum verwandter Art aus romantischer Zeit, das ich gern vorgeführt hätte, wenn die Zeit es erlaubte, sind die Variationen, die Georges Bizet über die chromatische Tonleiter geschrieben hat, den Prototyp einer „Nichtmelodie". Er zeigt darin, wie man das trockenste aller denkbaren Themen in eine äußerst leidenschaftliche Komposition einbetten lässt.

5. Was haben diese musikalischen Kuriositäten nun mit dem Thema des Vortrags zu tun? Die zu Beginn vorgestellte Form des Palindroms ist auch in einer Reihe von Sprachen möglich, wo sie teils scherzhaft, teils ernsthaft verwendet wird. So auch im Deutschen und im Sanskrit. Die meisten von Ihnen werden sicher schon als Kind die beiden klassischen Sätze „Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie" und „Eine treue Familie bei Lima feuerte nie" gehört haben. Im Englischen werden einem eher einfache Beispiele vom Typus „Madam, I'm Adam" genannt, und Beispiele aus dem Französischen, Spanischen oder Russischen lassen sich ebenfalls in großer Zahl anführen. Es gibt in der Tat Versuche, das strenge Formprinzip des Palindroms auch für literarische Zwecke zu nützen, d.h. Texte zu bilden. Ich nenne hier nur die Palindromgedichte von Herbert Pfeiffer oder Oskar Pastior. Die Ergebnisse sind allerdings auch hier eher humoristischer Art, und sie repräsentieren zwei ganz unterschiedliche Typen. Pfeiffer folgt streng dem orthographischen Prinzip und schreibt Gedichte wie das Folgende:

.....t Sie Geist?

Eint Sie Geist?
Ziert Sie Geist?
Belebt Sie Geist?
Reizt Sie Geist nie?

Pastior folgt dagegen dem indischen Prinzip, das von der (phonetischen) Silbe als kleinster Einheit ausgeht; allerdings nicht so streng, wie es das indische Schriftsystem nahelegt, nach dem jede Silbe offen sein muss — mit dem Anusvāra als einziger Ausnahme. Das führt ihn zu Gebilden wie den folgenden:

synonym : nimm o sinn
harmonie : nimm o haar
symmetrie : trimme sie

(satzergänzung zungenersatz)

Oder zu der ausgesprochen witzigen folgenden Permutation von vier Silben:

kußsimulant landmusikant kantsimulant landmusikus

Echte — d.h. akustische — Palindrome, wie sie etwa der Doppelname Anna Susanna bildet, kommen dagegen kaum zum Einsatz. Wollte man sie ganz korrekt bilden, so müsste man das Lautinventar der deutschen Sprache um einige Phoneme erweitern, etwa um Implosive oder neue Diphthonge.

6. In der altindischen Literatur gehören die Palindrome zu dem, was man gemeinhin als *citrakāvya* oder — frei — Sprachkunststücke bezeichnet. Ursprünglich war dies keine selbständige Gattung, sondern nur etwas, das man in ein größeres Werk als einen kleinen und nicht übermäßig bedeutsamen Teil einbauen durfte. Die Anfänge dürften weit vor die uns bekannte erhaltene Sanskritliteratur zurückreichen, wie einzelne Beispiele belegen. So hat etwa der bekannte buddhistische Hymnendichter Mātṛceṭa (2. Jh. n. Chr.) ganz überwiegend einen schlichten Stil gepflegt, einfache Gedanken in einfachen Versmaßen, meist Anuṣṭubh vulgo Śloka. Dann überrascht er aber den Leser in dieser Umgebung plötzlich mit einer ausgefeilten Yamaka-Konstruktion wie der folgenden (*Varṇārhavarṇastotra* 2.70):

> *sadā sadācāravidhāyine 'yine*
> *kṣarākṣarāptapratisaṃvide vide* ||

mahāmahāyāpratimāya te yate
namo namo' rhāya mahārhate ' rhate ‖

Verehrung Dir, o Asket, dem Wissenden,
der Du beständig den rechten Wandel praktizierst,
der Du den (edlen achtgliedrigen) Pfad (*aya*) begründet hast,
der Du zum völligen Verständnis des Vergänglichen
wie des Unvergänglichen gelangt bist,
der Du über große Macht gebietest und ohne Gleichen bist,
dem würdigen, verehrungswürdigen großen Vollendeten!

7. Strophen wie diese erwecken den Eindruck, als seien sie eher spielerisch zustande gekommen. Bestimmte Wiederholungen wie *sadā sadācāra-* oder *kṣarākṣara-* ergaben sich zufällig, und dann bedurfte es nur geringer Mühe, dies zu einer vollständigen Form auszubauen. Ähnlich dürfte es sich bei chiastischen Bildungen wie *nīlakaṇṭhakaṇṭhanīla-* „blau wie der Hals des ‚Blauhalsigen', nämlich Śivas" verhalten oder bei dem in der poetologischen Literatur nicht beschriebenen „Wurzel-Yamaka" (wofür ich die Bezeichnung *dhātuyamaka* vorschlage), das ich zuerst bei dem buddhistischen Dichter Haribhaṭṭa in seiner Jātakamālā (HJM), später auch bei Candragomin beobachtet habe. Im gesamten Werk Kālidāsas kommt es in der hier auftretenden vierfachen Form nicht vor.

tasyātha nṛpatiḥ ***kṛtvā*** *citāṃ candanadārubhiḥ* |
*agnisaṃs****kāram akarot kṛtiṇaḥ*** *puṇyajanmanaḥ* ‖ HJM 22.45 ‖

Darauf nun vollzog der König die Feuerbestattung
dieses klugen Menschen von heilvoller Geburt,
nachdem er für ihn einen Scheiterhaufen
aus Sandelholz errichtet hatte.

Der Dichter entfernt sich hier bewusst von den beiden Grundformen der Lautfiguren, der Alliteration (*anuprāsa*) und der Paronomasie (*yamaka*), die in früherer Zeit selten und eher locker, in späterer Zeit relativ starr gebraucht werden. Das innere Band wird nicht mehr durch die mechanische Wiederholung von Lauten oder Lautgruppen geschaffen, sondern durch die Anspielung auf eine abstrakte Grundform — die Verbalwurzel *kṛ* — die hinter den vier Ableitungen steht.

paridurbalatāṃ kramād ***gatānāṃ***
*atṛṇāhāratayā śanair****gatīnām*** |

adhikaṃ śithilatvam ***āgateṣu***
kṣayam ūdhaḥsu gavāṃ payo ***jagāma*** ‖ HJM 6.8 ‖
In den Eutern versiegte die Milch der Kühe,
die allmählich in den Zustand äußerster Schwäche geraten waren
und die aus Mangel an Grasnahrung ganz langsam einhergingen —
in den Eutern, die völlig schlaff geworden waren.

Durch die Endstellung der vier Ableitungen von der Wurzel *gam* wird die Figur noch augenscheinlicher als in dem vorigen Beispiel. Der buddhistische Dichter Candragomin (5. Jh.) preist die Bodhisattvas, die sich dem Wohl Anderer widmen, in seinem „Brief an einen Schüler" (*Śiṣyalekha*) mit den folgenden Worten:

aśaraṇajanatāraṇāya tīrṇāḥ
*punar api vai****taraṇīṃ taranti*** *dhīrāḥ* |
*na tu gaganasarittaraṅ****ga****bhaṅ****ga-***
*vyatikarasaṅ****ga****sukhaṃ svayaṃ bhajante* ‖ 106 ‖

Weise, die aufgebrochen sind, die schutzlosen Menschen zu erretten,
werden lieber noch einmal den Höllenfluss Vaitaraṇī durchwaten
als nur für sich allein das Glück zu genießen,
das ihnen aus der Berührung mit den brechenden Wogen
der himmlischen Gaṅgā (im himmlischen Paradies) erwächst.

Die zweite Strophenhälfte illustriert außerdem, wie sich auffällige *anuprāsa*s sozusagen ganz von selbst ergeben können, denn die Abfolge von „himmlischer Gaṅgā", ihrer „Wellen" (*taraṅga*), deren Brechen (*bhaṅga*) und schließlich dem „Kontakt" (*saṅga*) damit erscheint durchaus nicht gezwungen.

8. Wenn man die eben angeführten Beispiele zu bewerten versucht, so scheint es mir deutlich zu sein, dass in den letzten drei Fällen der Inhalt wichtiger bleibt als die Form, auch wenn diese schon sehr kunstvoll gestaltet ist; sie bildet dennoch nur einen intelligenten Zusatz, der es aber erlaubt, die betreffende Strophe viel leichter zu memorieren. Im ersten Beispiel lässt sich die doch recht starre Form aus einem ganz anderen Grund rechtfertigen: wie wir aus dem Reisebericht Yijings wissen, wurden die Hymnen Mātṛcetas — und sicherlich auch die anderer Dichter — gern anlässlich religiöser Feierlichkeiten rezitiert. Nun zeichnen sich aber viele der kanonischen Texte durch die häufige Wiederholung von Wörtern und Wortgruppen, ja ganzen Passagen, aus, was ihnen, abgesehen von der mnemotechnischen Funktion solcher

Wiederholungen, eine große Eindringlichkeit verleiht. Das wird jeder bestätigen, der den Rezitationen buddhistischer Texte einmal beigewohnt hat. Es erscheint mir daher kein Zufall zu sein, dass sich dieses Prinzip der Wiederholung besonders gut in den Werken zweier Autoren aus dem 2. nachchristlichen Jh. nachweisen lässt, nämlich bei Nāgārjuna und seinem jüngeren Zeitgenossen Mātṛceṭa, die beide der Sūtraperiode zeitlich noch nahestanden. Die zitierte Strophe Mātṛceṭas lässt sich so als eine bewusste Verdichtung des Wiederholungsprinzips deuten, die damit eher einen Bezug zum Wort Buddhas als zu anderen Werken der frühen Kunstdichtung herstellt.

9. Wie wir wissen, hat sich aus diesen, wie mir scheint, eher zufälligen Anfängen der sprachlichen Strukturierung literarischer Werke spätestens ab dem 5. Jh. die Form der mit artistischen Elementen durchsetzten Kunstdichtung herausgebildet. Das älteste erhaltene Werk ist der *Setubandha* oder *Rāvaṇavaha* des Pravarasena, bemerkenswerterweise eine Prakritdichtung. Ihr folgt im 6. Jh. das *Jānakīharaṇa* des ceylonesischen Königs Kumāradāsa, dessen Text erst seit 1967 vollständig in einer kritischen Edition vorliegt. Ihm schließen sich zwei Werke an, die als die Vertreter *par excellence* der Gattung *mahākāvya* gelten: Bhāravis *Kirātārjunīya* im 7. Jh. und Māghas *Śiśupālavadha* im 8. Jh. Ihnen gesellt sich als später Nachfolger im 12. Jh. schließlich noch Śrīharṣas *Naiṣadhacarita* hinzu. Diese Trias zeichnet sich dadurch aus, dass alle drei Werke mehrfach detailliert kommentiert wurden, was ihr Studium außerordentlich erleichtert. Das schuf ihnen eine Sonderstellung und führte dazu, dass mindestens drei weitere bedeutende Vertreter der Gattung eher stiefmütterlich behandelt wurden. Es sind dies das schon genannte *Jānakīharaṇa* des Kumāradāsa, der *Haravijaya* des Ratnākara und schließlich der *Kapphiṇābhyudaya* des Śivasvāmin. Die beiden zuletzt genannten Werke wurden im 9. Jh. in Kaschmir verfasst. Beim *Jānakīharaṇa* ist die Lage nicht ganz so schlimm: es liegen immerhin die wertvollen Bemerkungen der beiden verdienstvollen Herausgeber Paranavitana und Godakumbura vor sowie die beiden Studien von Swaminathan (1977) und Satya Suri (1984), außerdem die (unkritische) Ausgabe und Hindi-Übersetzung von Vyas aus dem Jahr 1967, die eine bewundernswerte Pionierleistung darstellt. Zum *Haravijaya* legte David Smith 1985 seine umfassende Studie vor, 1982 erschien in Allahabad der erste Teil einer Neuausgabe des Werkes auf verbreiteter Handschriftengrundlage, allerdings ohne den Kommentar. Hier soll allerdings inzwischen auch eine Neuausgabe in Vorbereitung sein.

10. Am beklagenswertesten sieht es dagegen immer noch bei Śivasvāmins *Kapphiṇābhyudaya* aus. Über die Mängel der *editio princeps* von 1937 durch Gauri Shankar habe ich mehrfach berichtet, dabei aber stets den Ersther-

ausgeber in Schutz genommen, der angesichts des ihm zur Verfügung stehenden Materials vor eine äußerst undankbare Aufgabe gestellt worden war. Sein Material bestand aus zwei unvollständigen Handschriften aus Orissa, die heute in Chennai aufbewahrt werden, so wie der Abschrift eines vorzüglichen, aber nur fragmentarisch erhaltenen Manuskriptes aus Kathmandu. Das Ergebnis ist eine Ausgabe, die viele Lücken und Fragezeichen enthält und die allenfalls zu einem Drittel den originalen Wortlaut des Autors repräsentiert. 1981 konnte ich mir Fotografien einer weiteren fragmentarischen Palmblatthandschrift beschaffen, die zu den Beständen der Ryukoku-Universität in Kyoto gehört. Erst als ich 1987 Zugang zu einem Exemplar der sehr seltenen Erstausgabe des *Kapphiṇābhyudaya* erhielt, gelang es mir festzustellen, dass es sich bei der Handschrift aus Kyoto um 18 der 21 fehlenden Blätter der nepalesischen Handschrift handelt. 1988/9 machte ich den Inhalt dieses Fundes im Anhang zu einem Nachdruck der Erstausgabe zugänglich. Insgesamt veröffentlichte ich dort und in einem nachfolgenden Aufsatz in der zweiten Bechert-Festschrift (Hahn 1997) etwa die Hälfte des Werkes in einer verbesserten Ausgabe.

Eine Neuausgabe des gesamten Werkes stellt nun zwar ein großes Desiderat dar, ihr stellen sich aber einige gravierende Hindernisse in den Weg. Da ist zum einen die Handschriftenlage. Abgesehen von den beiden für diesen Zweck unbrauchbaren Handschriften aus Chennai, die durch Gauri Shankars Ausgabe als einigermaßen erschlossen gelten können, gibt es nur ein einziges Manuskript, das als Grundlage hierfür dienen könnte: die alte Palmblatthandschrift aus Nepal, von der 34 Blätter in Kathmandu, 18 in Kyoto aufbewahrt werden. 4 Blätter sind bis heute nicht wieder aufgetaucht, und auch die erhaltenen Blätter sind nicht vollständig. Viele von ihnen sind beschädigt oder durch Wasserflecken unlesbar. Insgesamt fehlen knapp 9% des Textes der nepalesischen Handschrift. Dieser Verlust wird nun zum Teil dadurch gemildert, dass im Jahre 1528 eine weitere Abschrift des *Kapphiṇābhyudaya* angefertigt wurde, die vollständig erhalten und gut lesbar ist. Ich hatte früher angenommen dass ihre Vorlage die eben genannte Handschrift aus Kathmandu bzw. Kyoto war, glaube aber heute eher, dass dies nicht der Fall war. Es gibt nämlich einige Befunde, die sich nicht mit dieser Annahme vereinbaren lassen, worauf ich aber an dieser Stelle nicht eingehen kann. Diese vollständige Handschrift ist viel besser als die Materialien aus Chennai/Orissa, sie reicht aber nicht an die Qualität der älteren Handschrift heran. Diese ältere Palmblatthandschrift, die nicht datiert ist, ihrer Schrift nach aber aus dem 11. Jh. stammen könnte, ist eine der besten Handschriften, die ich jemals gesehen habe. Sie ist nicht nur von großem ästhetischen Reiz, sondern ungewöhnlich sorgfältig geschrieben worden. Nach meinem bisherigen Eindruck weist sie kaum Fehler auf. Ihre hervorstechendste Besonder-

heit liegt aber in ihrem ausgeklügelten Markierungssystem, durch das der Schreiber zwar nicht durchgängig, aber an allen schwierigen Stellen Wörter, ja sogar Kompositumsbestandteile markierte. Es steht für mich außer Zweifel, dass der Abschreiber den Text vollkommen verstanden hat. Vermutlich handelt es sich bei ihm um einen Studenten, der den Text während der Abschrift — oder danach — von seinem Lehrer erklärt bekam und diese Erklärungen durch seine Markierungen festhielt. Dieses Markierungssystem entspricht einem Kommentar in knappstmöglicher Form, und in dem Maße, wie es durchgeführt ist, ermöglicht es eine weitgehende Ausgabe des Textes, zumindest nach dem Verständnis des Abschreibers. Wenn die Einschätzung des Alters des Manuskriptes zutrifft, dann dürfte dieses Verständnis authentisch sein, denn es wäre dann nur etwa 150 Jahre jünger als das Werk selbst. Das Markierungssystem, das der Schreiber der Abschrift von 1528 bedauerlicherweise nicht übernommen hat, ersetzt also zumindest teilweise den fehlenden Kommentar, der für die Deutung der besonders kunstvollen Strophen unerlässlich ist. Der fehlende Kommentar ist das zweite große Handikap, mit dem jeder Herausgeber und Übersetzer des Werkes zu kämpfen hat.

11. Ich möchte nun die Hilfe, die dieses Manuskript dem Herausgeber bietet, an einigen Beispielen illustrieren. Es wird sich dabei hauptsächlich um Beispiele aus dem Bereich des *citrakāvya* handeln und daher möglicherweise ein falsches Bild vom Charakter des Werkes liefern. Deshalb werde ich zunächst eine ganz knappe Inhaltsangabe und einige Proben aus den „normalen“ Teilen des Werkes vortragen.

Śivasvāmin, der — wie sein Name andeutet — wohl ein Anhänger des Śiva war (falls nicht *śiva* als Synonym für *nirvāṇa* zu verstehen ist, was auch möglich wäre), hat sich als Sujet für seine Dichtung eine alte buddhistische Legende ausgewählt, die schon aus dem *Avadānaśataka* bekannt ist. König Kapphiṇa, ein Herrscher aus Zentralindien, beschließt, einen Eroberungskrieg gegen König Prasenajit von Kośala zu beginnen. Der Hauptteil des *Kapphiṇābhyudaya*, nämlich die Gesänge 1 bis 16, ist den Kriegsplanungen und dem Heereszug nach Norden gewidmet. Die Gesänge 17 und 18 beschreiben die Entscheidungsschlacht, in der Kapphiṇa zunächst zu siegen scheint. Doch dann greift der Buddha, ein Freund Prasenajits, mit seinen übernatürlichen Fähigkeiten in die Kriegshandlungen ein und verhilft Prasenajit zum Sieg. Kapphiṇa ist so beeindruckt von den Fähigkeiten des Buddha, dass er ihn im 19. Gesang in einem zweisprachigen Gesang preist und dann im abschließenden 20. Gesang verkündet, er wolle sofort in den Orden eintreten. Der Buddha unterweist Kapphiṇa zwar in den Grundzügen seiner Lehre, bittet ihn aber, zunächst seinen Aufgaben als Herrscher nachzukommen und erst später, wenn er die Regierungsgeschäfte seinem Nachfolger

übergeben hat, Mönch zu werden.
12. Aus diesem letzten Gesang möchte ich ein Beispiel herausgreifen, Śivasvāmins Fassung des zwölfgliedrigen Konditional- oder Kausalnexus, eines der Kerngedanken des alten Buddhismus. In der deutschen Übertragung Erich Frauwallners lautet er folgendermaßen:

„Abhängig vom Nichtwissen (*avidyā*) entstehen die Willensregungen (*saṃskāra*), abhängig von den Willensregungen das Erkennen (*vijñāna*), abhängig vom Erkennen Name und Form (*nāmarūpa*), abhängig von Namen und Form der sechsfache Bereich (*ṣaḍāyatana*), abhängig vom sechsfachen Bereich die Berührung (*sparśa*), abhängig von der Berührung die Empfindung (*vedanā*), abhängig von der Empfindung der Durst (*tṛṣṇā*), abhängig vom Durst das Ergreifen (*upādāna*), abhängig vom Ergreifen das Werden (*bhava*), abhängig vom Werden die Geburt, abhängig von der Geburt Alter und Tod, Schmerz und Klagen, Leid; Betrübnis und Verzweiflung. So kommt die Entstehung dieser ganzen Leidensmasse zustande." (Frauwallner 1956, S. 21)

Wie lässt sich diese nüchterne technische Kette von Ursachen und Wirkungen nun poetisch formulieren? Śivasvāmin erreicht dies einerseits durch eine extreme Verknappung, andererseits durch die Zweifachverwendung fast aller technischen Begriffe, die er einmal technisch, einmal nichttechnisch gebraucht:

saṃskārāṇāṃ *sthāma vidyād avidyāṃ*
saṃvittyai *te* ***nāma-rūpāya*** *sālam* |
rūpaṃ tasmād eti ***ṣāḍāyatanyaṃ***
tanyetāsya sparśataḥ ***sparśa****-sattā* || 15 ||

sparśāvedyā ***vedanā****taś ca* ***tṛṣṇā***
*tṛṣṇā s****opādāna****-sattā-nidānam* |
janmopādānād ***bhavo*** *'py ādadānaḥ*
sūte ***jātiṃ*** *sā jarādyaṃ ca* ***duḥkham*** || 16 ||

Man muss *wissen*, dass die **Unwissenheit** (1)
die Grundlage der **Willensregungen** (2) ist.
Diese sind hinreichend für das **Erkennen** (3),
dieses (ist seinerseits hinreichend) für **Name und Form** (4).
Daraus (wiederum) ergibt sich die **sechsbereichige** Erscheinungs*form* (5).
Aus der *Berührung* damit kommt es zum Dasein von **Berührung** (6).
Empfindung (7) wird *empfunden* aufgrund von Berührung,

und daraus (ergibt sich) der **Durst** (8).
Dieser Durst ist die Ursache für das Dasein von **Ergreifen** (9).
Das **Werden** (10) aber, das *geboren* wird aus dem Ergreifen,
gebiert die **Geburt** (11); diese wiederum das **Leid** (12)
wie Alter und so weiter.

Zusätzlich zu den kursiv markierten untechnischen Entsprechungen weise ich noch auf die Fortführung von (*ṣāḍāya)tanyaṃ* in der folgenden Verbform *tanyeta*, auf die partiellen Wiederaufnahmen des technischen Begriffes *upādānam* in *nidānam* und *ādadānaḥ* und schließlich auf die semantische Verwandtschaft von *sūte* mit dem technischen Begriff *jātiṃ*. Auch eignet sich das feierliche Versmaß Śālinī, in dem nur die 6. und die 9. Silbe kurz ist, ganz besonders für die Verkündung einer fundamentalen Wahrheit. Eine größere Verdichtung, als sie hier vorliegt, kann ich mir kaum vorstellen.

13. Hier noch zwei weitere Beispiele aus der Rede des Buddha zu König Kapphiṇa:

arhām arhattvasya manye tavāmūṃ
mūrtiṃ martyo 'smīti mā mānya maṃsthāḥ |
śrīmattāṃ tāṃ vakṣyato mokṣagantrīṃ
gantrī bhaṅgaṃ rājatā rājate kim ‖ 12 ‖

Ich meine, dass dieser Euer Leib der Arhatschaft würdig sei.
Meint nicht, o Ehrenwerter, dass Ihr nur ein gewöhnlicher Sterblicher seid!
Wie könnte denn die Königsherrschaft, die auch einst enden wird,
den reizen, der den Segen künftiger Erlösung in sich trägt?

Abgesehen von der spielerischen Verkettung von aufeinander folgenden Alliterationen liegt die intellektuelle Herausforderung für den Hörer darin zu erkennen, dass *vakṣyato* hier nicht von der Wurzel *vac* „sagen“, sondern von *vah* „mit sich führen; haben“ abzuleiten ist, und dass *gantrī bhaṅgam* lediglich das periphrastische Futur zu *bhaṅgaṃ gacchati* „geht in den Zustand des Zerbrechens über, geht zugrunde“ ist. Altvertrautes tritt hier also in ungewöhnlichem Gewand auf.

dhanvin dhinvan puṇya-paṇyaṃ puṣāṇa
dveṣyaṃ dveṣonmeṣam uṣṇaṃ muṣāṇa |
dhīkāluṣyaṃ kānti-koṣaṃ kuṣāṇa
śreyo hy agre dharmanimnakriyāṇām ‖ 39 ‖

O Krieger, zeigt gefällig Eure Ware „Verdienst“,
dämpft mit heißem Herzen das Aufkommen hassenswerten Hasses
und beseitigt die Verschmutzung des Herzen, die Fülle der Lust!
Heil liegt ja vor denen, deren Taten dem Gesetz zugewandt sind.

Hier verblüfft Śivasvāmin den Hörer zunächst mit der Verwendung des Präsenspartizips *dhinvan* der selten gebrauchten Wurzel *dhi*, *dhinoti* „erfreuen“, das sich aus der Vokalmetathese des Vokativs *dhanvin* „o Bogenschütze, o Krieger“ ergibt. Es folgt die wiederum spielerische Verwendung der drei sich reimenden Wurzeln *puṣ, muṣ* und *kuṣ*, deren Imperative lautlich nahestehende Substantive als Ergänzung haben, wobei sich in der zweiten Zeile eine Scheinverwandtschaft über die Wortgrenzen hinweg ergibt: man hört ja in der Tat ***-meṣ***_a_***-m uṣ***_naṃ_ ***muṣ***_āṇa_.

In der dritten Zeile führt Śivasvāmin den Hörer wieder in die Irre. Mit der richtigen Lösung vor Augen werden Sie kaum nachvollziehen können, dass mir das Kompositum *kāntikoṣa* lange Zeit hindurch Kopfzerbrechen bereitete. Ich verstand es nämlich zunächst als „Schatzkammer von Glanz, Schönheit“, und das passte ja gar nicht als Apposition zu *dhī-kāluṣyaṃ* „Verschmutzung des Geistes“. Die *editio princeps* las hier *klānti-koṣaṃ* „Schatzkammer der Erschöpfung, Niedergeschlagenheit“, was oberflächlich betrachtet besser zu passen schien, da es sich ja um etwas Negatives handelte. Ich war fast bereit, gegen alle textkritischen Prinzipien — Bevorzugung der *lectio facilior* einer eindeutig inferioren Handschrift gegenüber dem Wortlaut einer durchgängig fehlerfreien Handschrift — diesen Wortlaut zu übernehmen, hätte nicht die Abfolge *kā* — **klā* — *ko* — *ku* mein musikalisches Empfinden beleidigt: eine einzige Doppelkonsonanz inmitten von lauter einfachen Konsonanten im Anlaut — das konnte Śivasvāmin unmöglich geschrieben haben, vor allem nicht nach den ersten beiden Zeilen mit den Abfolgen *pu* — *pa* — *pu* und *me* — *mu* — *mu*. So sah ich doch im Wörterbuch nach, was mir bei einem Wort wie *kānti* völlig überflüssig vorgekommen war, und musste dann feststellen, dass es auch als Synonym von *kāma* gebraucht werden kann. Da war ich doch froh, dass ich mich nicht für die *lectio facilior* entschieden hatte.

Vielleicht hat das ja ein wenig auf die Lektüre des gesamten Gesanges neugierig gemacht, wie ich ihn 1997 in der genannten Festschrift neu herausgegeben und kommentiert übersetzt habe. Ich muss allerdings warnen — es ist eine sehr kalorienreiche Kost, die man besser in kleinen Portionen genießen sollte. Andernfalls könnte man sich nach der Lektüre fühlen, als hätte man drei Schachteln mit belgischen Pralinen auf einmal gegessen.

14. Trotz der vorgestellten sprachlichen Reize, die man in variierter Form in jeder einzelnen Strophe finden, ist der 20. Gesang des *Kapphiṇābhyudaya* fast der einfachste des gesamten Werkes, weil er sich nämlich zum einen eng an seine Vorlage, die 88. Legende des *Avadānaśataka* hält, zum anderen lediglich wohlbekannte Kerngedanken der buddhistischen Lehre in eine poetische Form gießt. Man weiß daher in den meisten Fällen schon nach kurzer Zeit, was der Dichter ausdrücken möchte. In den übrigen Gesängen ist es dagegen meist sein Ziel, einen originellen Gedanken oder wenigstens die originelle Variation eines bereits bekannten Gedankens oder Bildes auszudrücken. Wenn das mit ungewöhnlichen oder mehrdeutigen Wörtern oder Ableitungen gepaart ist, werden die Schwierigkeiten für den Übersetzer erheblich größer.

15. In der Regel ist den *Mahākāvya*s ein Gesang den sprachlichen Kunststücken gewidmet, und das ist gewöhnlich die Beschreibung der Schlacht. Auf den möglichen Grund hierfür werde ich gleich noch eingehen. Auch im *Kapphiṇābhyudaya* ist das der Fall, und wegen der Fülle der darin illustrierten Lautfiguren ist der 18. Gesang, der den sprechenden Titel *Citrayuddhavarṇanam* trägt, mit seinen 151 Strophen auch der längste des Werkes. Es gibt aber noch zwei weitere Gesänge, die sich durch die Häufung von extremen Schwierigkeiten auszeichnen: Gesang Nr. 6 mit dem Titel *Parvatavarṇanam*, der den Berg beschreibt, auf dem Kapphiṇas Heer eine Rast einlegt, und Gesang Nr. 19 mit dem Titel *Saṃbuddhābhiṣṭavaḥ*, in dem König Kapphiṇa Buddha in einem zweisprachigen Gesang preist. Den 6. Gesang kann man als die „Paganini-Variationen" der Yamakas bezeichnen, da hier die Form der Wiederholung von Silbengruppen in allen erdenklichen Variationen vorgestellt wird. Ich führe lediglich ein Beispiel an, allerdings ohne Auflösung:

vividhudhutatapāpā rarakṣa kṣapāpā
khakhananajajapāpāya yatra trapāpā |
na nagagajajapāpāvavapraprapāpā
mama raravi vipāpābha bhadra drapāpā || 74 ||

Die *editio princeps* hatte hier übrigens den folgenden Wortlaut:

nanajaja pāpā vava prapra pāpā
mama rara vapā syabha dra dra pāpā |
vivi dhudhutata pāpā ... ...
rarayaya pāpā khakhanana jajapāpāyayatrapāpā * ||

Die wohlbekannte Figur *āvalī* baut auf der durchgängigen Wiederholung

zweier Silben auf, und in Rudraṭas *Kāvyālaṃkāra* findet man ein schönes Beispiel samt Erklärung:

> *vividha-dhava-vanānā nāga-gardha-r(d)dha-nānā-*
> *vi-vitata-gaganānā ,nāma-majjaj-janānā* |
> *ruru-śaśa-lalanānā nāv avandhun*[1] *dhunānā*
> *mama hi hita-tanānā ,nānana-sva-svanānā* ||

> „(Das Land), überzogen von mannigfaltigen Dhava-Wäldern,
> der Himmel über ihm bedeckt mit Vögeln aller Arten,
> die gierig nach Schlangen (Ausschau halten),
> die Menschen einsinken lassend
> im dichten unnachgiebigen (Unterholz),
> erfüllt vom anmutigen Spiel der Hasen und Gazellen,
> unsere Feinde dadurch erschütternd,
> daß es auf unser Wohl bedacht ist,
> gibt (fortwährend) Geräusche von sich,
> obwohl es doch selbst keinen Mund besitzt.“

16. Den 19. Gesang des *Kapphiṇābhyudaya* habe ich 1988 auf dem 24. Deutschen Orientalistentag in Köln vorgestellt. Die Figur, die in ihm verwendet wird, heißt *bhāṣāśleṣa* oder „Doppelsinn hinsichtlich der verwendeten Sprache“. Die komplexere Variante sieht so aus, dass die phonetische Struktur einer Strophe zwei (oder mehr) Abtrennungen erlaubt, von denen jede einen grammatisch korrekten und sinnvollen Text in jeweils einer Sprache ergibt, in der Regel Sanskrit und Prakrit. Ich illustriere das noch einmal an der ersten Strophe des 19. Gesanges. Das folgende ist der Ausgangspunkt, eine Āryā-Strophe, die — wie in indischen Handschriften üblich — ohne Wortabstand und auch ohne Avagraha niedergeschrieben ist.

> अहतोसावुद्धारणवहेपहूतंमिथोवधीरेण।
> पुरिसवरेणखमंसेदूरदूढोसभासाहि॥

Daraus lässt sich nun der folgende Sanskrittext herauslesen, in den zur Verdeutlichung Wortabstände, Avagrahas und Bindestriche zwischen Kompositumsgliedern eingefügt wurden:

[1] *avandhun = abandhuṃ*

a-hato 'sāv du-dhāraṇa-vahe 'pa-hūtaṃ mitho 'va-dhīreṇa |
puri sa-vareṇa kham aṃse dūrād ūḍho 'sabhāsā hi ‖ 1a ‖
„Er [nämlich der Buddha] ist unübertroffen darin,
denjenigen [wieder] zu erheben, der durch heftige Schmähungen
[von seinem Gegner Kapphiṇa] gedemütigt worden war,
[nämlich den König Prasenajit].
Jener [Prasenajit] wurde nämlich von dem Besten,
dessen Glanz unvergleichlich ist, [nämlich dem Buddha],
[gleichsam] auf der Schulter weit zum Himmel empor getragen."

Mit anderen Worten: Der Buddha hat den fast schon besiegten König Prasenajit im letzten Augenblick gerettet und zum Sieger gemacht.

Eine zweite mögliche Abtrennung ergibt den folgenden Prakrittext.

aha tosā vuddhā raṇa-vahe pahū taṃmi thova-dhīreṇa |
purisa-vareṇa khamaṃse dūrā dūḍho sa-bhāsāhi ‖ 1b ‖

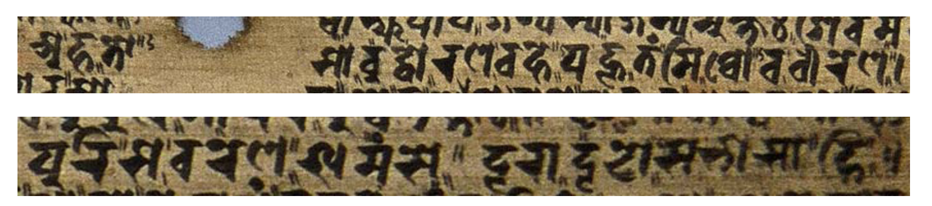
Darauf wurde der Herr [nämlich der Buddha]
von dem Besten unter den Menschen [nämlich König Kapphiṇa],
der in jenem Schlachtengemetzel [nur] geringe Festigkeit gezeigt hatte,
aufgrund [seiner] großen Zufriedenheit durch seine eigenen Worte
in [jenem] Teil der Welt [in seinem Ansehen] stark gefestigt.

Mit anderen Worten: König Kapphiṇa war zwar im Kampf unterlegen, aber von den Wundertaten des Buddha so beeindruckt, dass er ihn über alle Maßen pries und ihm so noch größeres Ansehen verschaffte.

Eine Sanskrit-Chāyā zu dieser Strophe könnte folgendermaßen lauten:

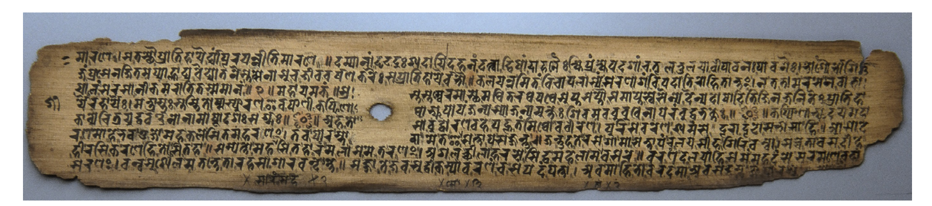
atha prabhuḥ tasmin raṇa-vadhe stoka-dhīreṇa |
puruṣa-vareṇa vṛddhāt toṣāt sva-bhāṣābhiḥ kṣamāṃśe dūrāt dṛṅhitaḥ ‖

17. In der Handschrift aus Nepal ist diese Strophe auf die folgende Weise geschrieben:



Man kann sehen, dass am Kopf der *akṣara*s einfache senkrechte Striche zur Trennung von Kompositumsbestandteilen, zweifache senkrechte Striche zur Trennung von Wörtern und außerdem Avagrahas für ausgefallene kurze *a'*s eingefügt wurden. Diese Abtrennung entspricht genau dem von mir vorgestellten Sanskrittext. Die einfachen und doppelten senkrechten Striche am Fuß der *akṣara*s trennen entsprechend die Wörter des Prakrittextes ab. Dank dieser Hilfe konnte ich im Appendix zu dem 1989 erschienenen Nachdruck der *editio princeps* erstmalig die beiden Texte des 19. Gesanges voneinander separieren. Der Erstherausgeber hatte das Prinzip nicht bemerkt und nur einen Prakrittext mit Sanskrit-Chāyā erstellt.

Das gesamte Blatt mit dem Beginn des 19. Gesanges, Fol. 51b, hat übrigens das folgende Aussehen:



Ich denke, dieses Beispiel verdeutlicht den Wert der nepalesischen Palmblatthandschrift sehr anschaulich. Es war seit langer Zeit mein Traum, von dieser Handschrift eine Faksimileausgabe zusammen mit einem diplomatischen Transkript zu veranstalten, als unerlässlichen Grundtext für alle weiteren Studien. Warum reicht ein bloßes diplomatisches Transkript nicht aus?

1) Es ist nahezu unmöglich zu vermeiden, dass sich dabei nicht doch der eine oder andere Druckfehler einschleicht, egal wie sorgfältig man gearbeitet hat, oder dass ein künftiger Benutzer des diplomatischen Transkripts einen solchen vermutet und daher den gedruckten Wortlaut mit der Handschrift vergleichen möchte.

2) Die Handschrift ist an vielen Stellen nicht mehr ganz sicher zu lesen, einige Buchstaben oder Ligaturen sind mehrdeutig, und ein künftiger Bearbeiter möchte überprüfen, ob nicht eine andere Lesung, die er für sinnvoll hält, auch möglich ist.

3) Das Markierungssystem ist an vielen Stellen nicht eindeutig. Oft ist es schwierig zu unterscheiden, ob es sich wirklich um einen einfachen oder doppelten Trennstrich, einen hochgestellten Punkt, einen Avagraha oder nur um einen Schmutzfleck handelt. Ein künftiger Bearbeiter wird daher gerade diese Teile gern selbst überprüfen wollen, wenn er eine neue Idee hat.

18. Daher war es für mich eine große Freude, als mir die Ryukoku-Universität im Sommer 2003 das Angebot machte, den wissenschaftlichen Teil zu einer geplanten Faksimileausgabe der beiden Teile der Handschrift beizusteuern. Das Vorhaben ist mittlerweile abgeschlossen, und die luxuriös ausgestattete Ausgabe ist im April 2007 in Kyoto erschienen.
Michael Hahn: *Kapphiṇābhyudaya or King Kapphiṇa's Triumph. A Ninth Century Kashmiri Buddhist Poem*. Ed. by Yusho Wakahara. Pp. 1-175 = [1]-[350], pp. 179-239 contain 52 colour plates and 6 black-and-white plates, Kyoto: Institute of Buddhist Cultural Studies. Ryukoku University 2007 (Ryokoku University Studies in Buddhist Culture. XVIII.) ISBN 978-4-8318-7281-4 C3015. Preis: 39,900 Yen

Das Buch enthält nach einer knappen Einleitung die annotierte englische Übersetzung des schwierigen achten Gesanges „Die Beschreibung der sechs Jahreszeiten“, die formal nach dem Muster des gleichnamigen sechsten Gesanges in Māghas Kunstgedicht gebaut ist. Es folgt die edierte Fassung des 20 Gesänge enthaltenden gesamten Gedichtes, dann ein diplomatisches Transkripts der erhaltenen Teile der Palmblatthandschrift aus Kathmandu und Kyoto und schließlich die Faksimilereproduktion der gesamten Handschrift in Farbe und Originalgröße. Ein Anhang enthält 18 Seiten aus der jüngeren Handschrift, die den Text der vier vollständig verlorenen Blätter der älteren Handschrift abdecken.

19. Der 8. Gesang enthält eine Beschreibung der sechs Jahreszeiten, die wunderbarerweise gleichzeitig auftreten, als Kapphiṇa mit seinem Gefolge einen Ausflug in das Malayagebirge macht. Śivasvāmin folgt hier seinem Vorbild Māgha und übernimmt dessen Yamaka-Prinzip aus dem 6. Gesang des *Śiśupālavadha*. Dieses besteht darin, dass alle vierten Zeilen jeweils drei Silben wörtlich wiederholen. Ich gebe einige Beispiele samt ihrer englischen Übersetzung, wie sie sich in der Einleitung zu der eben genannten Neuausgabe finden.

atha samaṃ kṣitipālamanomude
khacarasiddhivaśād didiśuḥ śriyam |
madhumadadhvanitālimanorama-
*dru***ma-laye malaye** *sakalartavaḥ* || 1 ||

At that point, in order to please the heart of the king (Kapphiṇa),
all the seasons simultaneously,
through the magic power of the planets (gods),
displayed their beauty there on the Malaya mountains,

the dwelling-place of trees that are charming
with the humming of the honey-drunken bees.

mṛtim upaiṣi purā ruṣam eṣi ced
idam ivābhihitā kṛtatarjanam |
stanavatī stanatā stanayitnunā
*pa**dam asādam asā**v akarot priye* ‖ 35 ‖

"You will die straightaway, if you become angry (with your beloved)."
As if addressed in this way,
with a threat from a roaring cloud,
the woman pressed herself firmly against her beloved.

Während Māgha dieses Prinzip ein einziges Mal auf alle vier Verszeilen überträgt, tut Śivasvāmin dies bei jedem Jahreszeitenwechsel.

viśakalaṃ sukalaṃ suratārṇavaṃ
*pṛthu**taran tu tarantu** janā iti* |
*nija**janī rajanīr a**bhivardhayann*
*ṛtur **ahānir ahāni** tanūny adhāt* ‖ 54 ‖

"May people be able to completely traverse
the very broad ocean of love, which possesses refined skills!"
Thinking this, the season that is without loss
extended the nights, which are devoted to one's own wives,
and shortened the days.

Die beiden Schlussstrophen 59 und 60 sind bei Letzterem besonders kunstvoll gestaltet. In Strophe 59 sind die Zeilen b und d lautlich identisch, aber jeweils anders abzutrennen, und in Strophe 60 bilden die Zeilen b und d jeweils ein Palindrom. Dieser Gesang ist nach den drei oben kurz beschriebenen Gesängen 6, 18 und 19, die sich vorläufig einer vollständigen Übersetzung entziehen, der viertschwierigste Gesang.

bhṛṅgān vinā samabhavat sarasāṃ himena
kam petuṣāram aruti svara-sanna-bhāsaḥ |
tīreṣu cāvahata vāti kṛtādhvanīna-
kampe tuṣāra-maruti sva-rasan na bhāsaḥ ‖ 59 ‖

The water of the ponds became soundless
without the bees, whose splendour lies in their voices,
and who left because the snow had fallen down in great quantities.

The splendour (of the ponds) was not as lovely as usual
when the cold wind at their banks made the wayfarers shiver.
ity adrāv ādadhe śrīr ṛtubhir aga-tatiṃ saṃgatā valgu-vallī-
lekhe suptālim agrāsarala-dala-rasa-grāma-liptā sukhele |
*senā ramye 'tha reme śrita-***śiva***-śikharā tatra sevyān upāntān*
sāre matvā samastān amata-dhuta-manas-tāmasatvāmare sā || 60 ||
yugmapādapratilomaḥ ||

In such a manner, the beauty of the (six) seasons,
decorated with the juice of leaves unbent at their tips,[2]
appeared on the mountain where pleasant playing took place,
whose slopes were covered with beautiful creepers,
and where the bees were sleeping.[3]
Then the men of the army, who had been resting on its peaceful peak,
recognizing that all the slopes could be enjoyed,
amused themselves on that lovely and excellent (mountain)
that was not appreciated by the immortals
who have removed the state of mental delusion.

20. Möglicherweise wird sich schon in nicht allzu ferner Zukunft die Gelegenheit zur Überprüfung meiner Übersetzung ergeben. Vor wenigen Monaten erreichte mich die sensationelle Nachricht, dass sich unter den zahlreichen Handschriften, die neu in Tibet zum Vorschein gekommen sind, auch ein Kommentar zum *Kapphiṇābhyudaya* befinden soll. Sollte sich diese Angabe als wahr erweisen und dieses kostbare Manuskript auch noch in geeignete Hände gelangen, dann könnte sich Śivasvāmins Werk, die bisherige Trias *Kirātārjunīya* — *Śiśupālavadha* — *Naiṣadhacarita*, schon bald zu einem vollgültigen Quartett erweitern, sowohl was den Erschließungsgrad angeht als auch in qualitativer Hinsicht. Es wäre mir eine Freude, wenn ich dazu durch meine Neuausgabe beitragen könnte. Ich gestehe, dass ich abergläubisch genug war, diese Neuausgabe nicht wegen der bloßen Möglichkeit, vielleicht bald einen Kommentar einsehen zu können, auf unbestimmte Zeit zu verschieben. Die hätte dann nämlich sehr lang werden können. Ich nahm lieber das Risiko in Kauf, mich unter Umständen schon bald selbst korrigieren zu müssen. Das wäre ein kleiner Schmerz im Vergleich zu der großen Freude, ein bedeutendes Werk der Sanskritliteratur erstmalig vollständig durchdringen zu können.

---

2 The manuscript clearly separates *agra/ā* and *a/āsarala*. Otherwise one would be tempted to separate *agrā* (= *agryā*?) and *sarala-* "pine tree."

3 I have left out *agatatiṃ* in my translation because of the awkward repetition in English.

21. Ich komme noch einmal kurz auf den Titel des Vortrags zurück. Handelt es sich bei den *citrakāvya*-Partien indischer Mahākāvyas letztlich nur um unnütze Spielereien? Durch die Hinweise auf ganz analoge Muster in der westlichen Literatur und Musik wollte ich ihnen ihren exotischen Charakter nehmen und zeigen, dass es überall in der Kunst das Bedürfnis gibt, die Möglichkeiten, die ein bestimmtes Material bietet, bis zum Letzten zu erforschen und auszureizen. Als Musikliebhaber kommt mir gerade bei den Mahākāvyas immer die Analogie zu dem Instrumentalkonzert der Romantik in den Sinn. Wir stellen fest, dass die Zahl der Konzerte, die ein Komponist für ein Soloinstrument komponiert, tendenziell immer geringer wird, je weiter das 19. Jh. voranschreitet. Den ca. 140 Violinkonzerten von Vivaldi im 18. Jh. steht im 19. und beginnenden 20. Jh. jeweils nur ein Konzert großer Meister wie Dvořák, Brahms, Tschaikowsky oder Sibelius gegenüber. Was hat sich geändert? Der konzeptionelle und der technische Anspruch. Der konzeptionelle Anspruch verlangte, dass man kein Fließbandprodukt zur bloßen Unterhaltung ablieferte, sondern ein Werk, das einerseits für seinen Urheber charakteristisch war und gleichzeitig etwas Neues, in dieser Form bisher nicht Bekanntes lieferte. Und seit den Tagen von Nicolò Paganini erstreckte sich dieser Anspruch auch auf den technischen Aspekt. Eine schwierige Kadenz, eine Passage im Doppelflageolett, eine Triole, die gleichzeitig gegen eine Quartole auf einer Geige gespielt wird — all das verlangt die gleiche Kunstfertigkeit wie das Abfassen eines komplexen Yamakas oder eines zweisprachigen Gesanges. In all diesen Fällen ist nicht das Was, sondern das Wie entscheidend. Schon Chopin hat gezeigt, das man das Üben von Terzen, Sexten, Oktaven, Arpeggien usw. mit empfindungsreichster Musik verbinden kann. In der Beschränkung auf ein technisches Problem sehe ich eine große Analogie zu den Anuprāsas.

Und man kann die Verwendung strenger lautlicher Figuren auch vom Inhalt her rechtfertigen. Vor sieben Jahren, anlässlich einer Kāvya-Tagung in Mailand, habe ich mir die Frage gestellt, wieso Śivasvāmin gerade die Beschreibung eines Gebirges für die Demonstration der Vielfalt der Yamakas ausgewählt hat. Ich glaube, darauf eine Antwort geben zu können. Was ist das Charakteristikum der Yamakas? Die vielfache Wiederholung gleichartiger komplexer Strukturen, nicht einzelner Laute. Und was sieht man, wenn man ein Gebirge von fern betrachtet? Die endlose Wiederholung relativ gleichartiger Strukturen, nämlich der einzelnen Gebirgsketten. Śivasvāmin hat nach meiner Überzeugung versucht, ein optisches Prinzip auf ein akustisches zu übertragen. Dass derartige isomorphe Abbildungen ein integraler Bestandteil von Literatur sind, wissen wir nicht erst seit den „Berechnungen“ von Arno Schmidt.

Und ein weiteres Beispiel. Wie begründet man den zweisprachigen Gesang des *Kapphiṇābhyudaya*? Nichts leichter als das. In dem Gesang preist Kapphiṇa den Buddha. Welche Sprache sprach der Buddha? Nicht Sanskrit, sondern eine Volkssprache. Und welche Sprache hatte ein Kṣatriya nach dem damaligen stilisierten literarischen Verständnis zu sprechen? Natürlich Sanskrit, die Sprache der Gebildeten. Und wie lässt sich ein solcher Sprachengegensatz auf eine elegante Weise überbrücken? Indem man Strophen schreibt, die beides sind, Sanskrit und Volkssprache. Auf den Bezug der indischen figurativen Dichtung — Strophen in der Gestalt von Blumen oder Waffen — und die Praxis, Waffen mit Strophen zu bemalen, wurde schon früher hingewiesen. Damit erscheint es auch nicht mehr zufällig, dass die Schlachtbeschreibungen für derartige Sprachartistik ausgewählt wurden.

22. Mir scheint es ein legitimes Bedürfnis und Ausdruck künstlerischer Freiheit zu sein, die Ausdrucksmöglichkeiten eines Materials uneingeschränkt zu erforschen. Was dabei herauskommt, ob es letztlich bereichert, weiterführt oder ein Irrweg ist, lässt sich nicht gleich zu Beginn sagen, wie in der wissenschaftlichen Forschung. Das wird allenfalls die Zeit entscheiden — und die Personen, die ein wirkliches Gefühl für die jeweiligen Kunstformen haben. Man kann nicht jeden von jedem überzeugen, Śivasvāmins Gestaltung der Pratītyasamutpāda-Formel, die mich begeistert, mag manchen von Ihnen langweilig erscheinen. Ich kann aber gut mit dem geflügelten Wort leben, das — wie ich kürzlich hörte — in meiner früheren Wirkungsstätte Bonn öfter bei der Vergabe von Themen zitiert werden soll:

„Es muss nicht immer Kāvya sein!“

Bibliographie

Augarde, T.
1984 *The Oxford Guide to Word Games*. Oxford, New York 1987.

Frauwallner, E.
1956 *Die Philosophie des Buddhismus.* Berlin 1956.

Hahn, M.
1997 Doctrine and Poetry - Śivasvāmin's essentials of Buddhism. Text and translation of canto xx of his Kapphiṇābhyudaya *Bauddhavidyāsudhākaraḥ*. Swisttal-Odendorf 1997, 207-232. (Indica et Tibetica. 30)

2007 *Haribhaṭṭa in Nepal. Ten Legends from His Jātakamālā and the Anonymus Śākyasiṃhajātaka*. Editio minor. Tokyo 2007. (Studia Philologica Buddhica. Monograph Series. XXII.)

1999 *Invitation to Enlightenment. Letter to the Great King Kaniṣka by Mātṛceṭa. Letter to a Disciple by Candragomin.* Berkeley 1999.

1990 Śivasvāmins Kapphiṇābhyudaya. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Supplement VIII, XXIV. Deutscher Orientalistentag vom 23. bis 29. September 1988 in Köln, Ausgewählte Vorträge* (ed. by W. Diem and A. Falaturi). Wiesbaden 1990, S. 459–47

Hartmann, J.-U.

1987 *Das Varṇārhavarṇastotra des Mātṛceṭa. Herausgegeben und übersetzt.* Göttingen 1987. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Sanskrittexte aus den Turfanfunden. XII.)

Pastior, O.

1990 *Kopfnuß Januskopf*. München–Wien 1990.

Pfeiffer, H.

1992 *Oh Cello voll Echo*. Frankfurt am Main–Leipzig 1992.

Shankar. G.

1983 Kapphiṇābhyudaya and its text. *Vishveshvarand Indological Paper Series 610*. Hoshiarpur 1983.

1989 *Śivasvāmin's Kapphiṇābhyudaya or Exaltation of King Kapphiṇa. Ed. with an introduction. With an appendix and romanized version of cantos i-viii and xix by Michael Hahn.* New Delhi 1989.

Prof. Dr. Michael Hahn
Ritterstraße 14
35287 Amöneburg
hahn.m@t-online.de